

Ana Casanova

Der *changüí*. Musik aus den Bergen Guantánamos

Eine der Ausdrucksformen *par excellence* der Musikkulturen Kubas ist der im östlichsten Teil Kubas, der heutigen Provinz Guantánamo, entstandene *changüí*.

Aufgrund der Zucker- und Kaffeeproduktion in Guantánamo trafen dort über mehrere Jahrhunderte unterschiedliche ethnisch-kulturelle Elemente zusammen: indigene, europäische, verschiedene afrikanische und karibische (afrofranzösische, haitianische und jamaikanische). Insbesondere die Migration aus Haiti und Jamaika, die im 18. Jahrhundert einsetzte und bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts andauerte, hatte einen starken Einfluss auf die Bildung einer Musik mit ausgeprägt karibischen Charakter. Die mit diesen ethnisch-kulturellen Elementen ausgezeichnete Bevölkerung ließ sich vor allem im ländlichen Raum nieder. Bis heute lebt der Hauptteil der Bevölkerung Guantánamos in den ländlichen Regionen, wo sich eine traditionelle Populärmusik von unschätzbaren Wert entwickelte, deren unterschiedliche Ausprägungen von zahlreichen Gruppen am Leben gehalten werden. Der *changüí* ist der deutlichste Ausdruck der traditionellen Musik Guantánamos.

Über die Bedeutung des Begriffes *changüí* gehen die Meinungen seit dem 19. Jahrhundert bis heute auseinander: So definiert der Autor Esteban Pichardo den Terminus im 1862 in Havanna erschienenen *Diccionario Cuasi Razonado de Vozes y Frases Cubanas* als “cierto bailecito y reunión de gentualla” (“bestimmtes Tänzchen und Zusammenkunft des Gesindels”). Er betrachtet ihn außerdem als synonym zum Begriff *guateque*, dessen Bedeutung wiederum als *baile afrocubano* (afrokubanischer Tanz) und *reunión bulliciosa* (lärmende Zusammenkunft) definiert wird.

Nach der Definition der *Real Academia de la Lengua Española* bedeutet *changüí* auch *dar chascos* (jemandem einen Streich spielen) und *dar engaño* (betrügen). Der Begriff wird in der Regel zusammen

mit dem Verb *dar* (geben) verwendet: *Dar changüí* bedeutet demnach ebenfalls „jemandem einen Streich spielen“ oder „betrügen“. Im spanischsprachigen Amerika wird der Begriff in diesen Bedeutungen verwendet.

Laut Fernando Ortiz trägt der Begriff *changüí* auch die Bedeutungen *ganga* (mexikanischer Ausdruck für Spott) und *baratura* (Billigkeit), die seinen Kriterien entsprechend abgeleitete Bedeutungen des Wortes *engaño* sind.¹ An anderer Stelle setzt Ortiz *changüí* in Verbindung mit dem Begriff *sangí*, der von dem kongolesischen Wort *sanga* stammt und, wie der englische Gelehrte Bentley W. Holman in seinem 1887 in London erschienenen *Dictionary and Grammar of the Congo Language* zeigt, die Bedeutung „tanzen, springen vor Freude, triumphieren“ trägt. Andere Autoren, etwa Tíneo Rebolledo in dem in Barcelona erschienen *Diccionario Gitano-Español y Español-Gitano*, stellen die These auf, dass das Wort *changüí*, das in der Definition der *Real Academia* die Bedeutung *chasco* (Streich) oder *engaño* (Betrug) trägt, von dem *gitano*-Wort *changüí* kommen könnte. Diese Erklärung wird hier zwar außer Acht gelassen, aber die Möglichkeit einer afrikanischen Herkunft des Wortes, sogar in der Sprache der *Gitanos* („Zigeuner“), lässt sich nicht ausschließen – man erinnere sich nur an die afrikanische Präsenz auf der iberischen Halbinsel. Sicher ist, dass der *changüí* in seiner semantischen Bedeutung als Fest, Instrumental-Ensemble, Musik und Tanz die Ausdrucksform schlechthin der kubanischen Landbevölkerung in den Gemeinden Baracoa, Yateras, Guantánamo, El Salvador und Manuel Tames ist, welche die mittlere und westliche Region der Provinz Guantánamo bilden.

Entstanden ist dieses Genre der Tanzmusik offensichtlich bereits vor seiner ersten bibliographischen Erwähnung aus dem Jahr 1862. Aus historischen Quellen weiß man auch, dass der *changüí* im Jahr 1895 auf der „Finca San Miguel“ in der Gemeinde Jamaika schon sehr lange gespielt wurde: Die Sklavin Atina Latamblé und ihre freien Söhne interpretierten vor den Sklavenbaracken den *changüí* im *manajú*-Stil, der sich durch seine Kürze und das Fehlen von *estribillos* auszeichnet und als die älteste Form des *changüí* betrachtet wird. Atina Latamblé spielte auf einer *taburete* genannten Trommel den

¹ Vgl. Fernando Ortiz (1923): *Nuevo catauro de cubanismos*. Havanna.

Rhythmus der Bongos. Die *changüí*-Feste fanden abends nach der Arbeit statt.

Der *changüí* wurde auch in den Gemeinschaften der so genannten *negros franceses* ("französische Schwarze"), den Nachkommen jener Sklaven von franko-haitianischen Immigranten, die am Ende des 18. Jahrhunderts nach Kuba kamen, in den Bergen Guantánamos gepflegt. Diese stellten die legendären Heldengestalten im Repertoire des *changüí* dar. Unter ihnen befanden sich zahlreiche Interpreten und Komponisten, die eine wichtige Rolle bei der Entwicklung und Pflege dieser Musik- und Tanztradition spielten. Der *changüí* stellt somit einen der wichtigsten Aspekte des kontinuierlichen franko-haitianischen Einflusses auf die musikalische Kultur Kubas dar und ist auf diese Weise untrennbar mit diesen Immigranten verbunden.

Gleichzeitig erhielt die Musikkultur Guantánamos neue karibische Einflüsse durch die Immigration haitianischer und jamaikanischer Tagelöhner, die in mehreren Schüben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattfand. Diese Männer, die vor allem in der Zucker- und Kaffeeproduktion arbeiteten, integrierten sich in die kubanische Bevölkerung und nahmen aktiv an deren kulturellem Leben teil.

Die Tagelöhner wurden fast ausschließlich in den damaligen Provinzen Camagüey und Oriente eingesetzt. Diese freien Arbeiter hatten zwar einen anderen kulturellen Hintergrund als die Sklaven aus Haiti in den vorherigen Jahrhunderten, dennoch fanden sie in der kubanischen Musik Elemente der haitianischen Musik des 18. Jahrhunderts. Daher konnten sich viele der Immigranten mit einigen Ausdrucksformen und Gattungen der kubanischen Musik identifizieren, und sie so in ihre musikalische Praxis aufnehmen.

Der Prozess der gegenseitigen Beeinflussung der jamaikanischen und der haitianischen Musikkulturen auf der einen und der kubanischen Musik auf der andern Seite hält noch immer an, eine Entwicklung, die auch der *changüí* weiterhin durchläuft. Die musikalischen Ausdrucksformen der Immigranten und ihrer kubanischen Nachfahren befinden sich, vor allem im Osten Kubas, in einer Entwicklung der Auslese und Synthese.

Der *changüí* entwickelte sich aus älteren Musikstilen, die auf bestimmten Festen gespielt wurden und die bestimmte Gesangs- und Tanzformen beinhalteten. Aus struktureller Sicht – bezüglich seiner Musik und des Instrumental-Ensembles – wird der *changüí* nach wie

vor in dieser traditionellen Form gespielt, ohne dass es im Lauf der Zeit zu substanziellen Veränderungen gekommen wäre. Ein typisches Ensemble besteht aus *tres*, *marimba* (oder *marimbula*), Bongo, *güiro* (oder *guayo*) und *maracas*. Einige Gruppen verwenden zusätzlich *claves*, die aber lediglich die Funktion haben, einen gleich bleibenden rhythmischen Puls zu schlagen. Die Instrumente werden in der Regel von so genannten *changüiseros* gebaut, die über das nötige Material- und Technikwissen verfügen. Manche von ihnen bauen alle Instrumente eines Ensembles, andere spezialisieren sich auf ein bestimmtes Instrument. *Güiros* und *maracas* werden normalerweise von den Musikern selber gebaut. Die traditionell künstlerische Fertigung der *changüi*-Instrumente hat einen hohen Stellenwert in der kubanischen Kultur.

Das heutige Repertoire des *changüí* reicht von alten populären Kompositionen wie „María Guevara“, „Rogelio“, „El Guararey de Pastora“ und „Ana Julia Me Dejó“ bis hin zu aktuellen Stücken, in denen aber der traditionelle Stil und die Themen beibehalten werden. Es werden allerdings auch aktuelle Themen, die sich mit der heutigen Realität der *campesinos* auseinandersetzen, aufgegriffen.

Neben Elementen und Zügen des *son* enthält der *changüí*, der als Teil des Gattungskomplexes des *son* beschrieben wird, auch eigene, spezielle Merkmale, die ihn von Letzterem unterscheiden. Die gemeinsamen Merkmale zeigen sich vor allem in der Instrumentierung, die in einigen Regionen so auch beim *son montuno* anzutreffen ist. Der Unterschied liegt jedoch in der funktionalen Wechselbeziehung der Klangfarben dreier Ebenen: eine bilden die Saiteninstrumente, eine die Idiophone und Trommeln und eine dritte dient als rhythmisch-harmonischer Bass; diese Funktion erfüllt die *marimbula*, ein aus einem hölzernen Klangkörper gefertigtes Instrument mit Metall-Lamellen, die gezupft werden. Auf diesen Klangebenen verteilen und ergänzen sich die melodischen, rhythmischen und harmonischen Funktionen, die in der Aufführung des *son* und insbesondere des *changüí* auftreten:

- Das Melodische: Die Melodie wird von einem Saiteninstrument – beim *changüí* ist das ein *tres* – gespielt. Er übernimmt die Funktion der Gegenstimme zur Gesangslinie und unterstützt den Gesang melodisch und harmonisch.

- Das Rhythmische: Die rhythmischen Linien der Idiophone (*güiro* und *maracas*) mit ihren ostinaten Figuren fungieren als eine mit den anderen Instrumenten interagierende Leitlinie. Die rhythmisch-improvisatorische Funktion der Bongos besteht aus der Kombination unterschiedlicher Klangfarben, die durch verschiedene Arten des Anschlagens der Felle erzeugt werden.
- Das Harmonische: Die harmonische Funktion zeigt sich in den melodisch-harmonischen Beziehungen, in den Improvisationen der Saiteninstrumente. Diese Funktion wird fast ausschließlich vom *tres* übernommen. Aber die Harmonik erscheint auch im Bass der *marímbula*, in deren Spiel sich Harmonik und Rhythmus vereinen, wobei letzterer einen ausgeprägt synkopischen Charakter aufweist. Die *marímbula* stellt also die rhythmische Ergänzung zu den Idiophonen und besonders zu den Bongos dar. In ihrer harmonischen Funktion einer relativen tonalen Unbestimmtheit spielt sie nicht bloß die Grundtöne des jeweiligen Akkords, sondern steht auch den melodischen Linien des Gesangs und des *tres* näher.

Im *son* und im *changüü* ist die Improvisation ein kombinatorischer Effekt und nicht das ausschließliche Vorrecht eines einzelnen Instruments oder einer Instrumentengruppe. Beispielsweise kann sie von einem Solosänger, dem *tres* und den Bongos ausgeführt werden. Die Improvisation interagiert mit den anderen rhythmischen, melodischen und harmonischen Funktionen, die jedes der Instrumente im Ensemble erfüllen muss. So entwickelt sich ein regelmäßiges improvisatorisches Wechselspiel zwischen einem Saiteninstrument mit melodisch-rhythmischer Funktion wie dem *tres* und einer Trommel mit einer vorherrschend rhythmischen Funktion wie dem Bongo.

Die musikalische Funktion des Bongo im *changüü* ist – wie im *son* auch – ambivalent. Das bedeutet, sie bewegt sich zwischen der Rolle einer rhythmischen Leitfigur zwischen *tres* und *marímbula* und einer rhythmischen Funktion mit improvisatorischen Charakter. Ich sage bewusst Leitfigur, auch wenn die Schläge des Bongo in freiem Tempo und synkopiert ausgeführt sein mögen, weil die Leitfunktion nicht davon abhängt, ob die Schläge im Tempo der anderen Instrumente, in freiem Tempo oder synkopiert gespielt werden.

Die Unterschiede zwischen *son* und *changüü* zeigen sich vor allem in den folgenden Elementen:

- Im *changüí* tritt eine bestimmte Strukturierung der musikalischen Sprache des *tres* hervor: Rhythmisch-melodische Charakteristiken werden so in Abschnitte aufgeteilt, dass die Melodie von einem stark synkopischen Rhythmus geprägt ist. So erhält das Spiel des *tres* gleichermaßen melodische wie rhythmische Funktionen.
- Der Bongo besitzt beim *changüí* größere Felle als die im *son* verwendeten Bongos, was damit zusammenhängt, dass häufig die tiefsten Register verwendet werden müssen. Das Spiel des Bongo ist durch das so genannte *picao* (Stakkato) gekennzeichnet sowie den häufigen Gebrauch von Trommelwirbeln bei musikalischen Höhepunkten, die sich mit trockenen Schlägen auf den Resonanzkasten der *marimbula* abwechseln können. Eine weitere Besonderheit im Spiel des Bongo im *changüí* ist der offensichtliche Einfluss einiger charakteristischer Rhythmen der Musik der *tumba francesa*-Gesellschaften.²
- Es existieren zahlreiche Stilarten des *changüí*, wie zum Beispiel der *maragú*, der *manajú* oder der *aeroplano*, die ihm trotz struktureller Besonderheiten eindeutig zuzuordnen sind. Der *manaju*, durch seine Kürze und das Fehlen von *estribillos* charakterisiert, ist die älteste Variante. Im *aeroplano* improvisieren zwei Sänger einen gesanglichen Wettstreit.
- Die Gesangslinie sticht durch ihren ausgeprägt synkopischen Charakter hervor, der die Interpretation der *changüí*-Sänger auszeichnet.
- Ein weiterer Aspekt betrifft den Tanz. Sowohl der *changüí* als auch der *son* sind Paartänze, wobei Ersterer einige Besonderheiten aufweist: die Frau folgt dem Rhythmus mit langsamen Bewegungen. Und während der Mann um sie herum verschiedene Tanzfiguren improvisiert, werden seine Schritte mit dem ansteigenden Rhythmus der Bongos immer schneller.

Wie wir sehen, beinhaltet der *changüí*, obwohl es sich um einen Paartanz handelt, einige choreografische Elemente mit relativer Dominanz

² Musik- und Tanzgesellschaften, die von Nachfahren der aus Haiti nach Kuba gekommenen Sklaven im Osten Kubas gegründet wurden. Heute existieren nur noch zwei dieser Gesellschaften, je eine in Guantánamo und in Santiago de Cuba (Anm. d. Hrsg.).

des Mannes, die jedoch von seiner tänzerischen Virtuosität in Bezug auf die improvisierten Bongoschläge abhängt. Dieselbe Konzeption findet sich auch bei folkloristischen Tänzen, die nur von Männern getanzt werden. Aus der Tänzer-Bongo-Beziehung, die beim *changüü* gelegentlich zu finden ist, kann ein Wettstreit zwischen Tänzer und Bongospieler entstehen, wie er auch bei anderen Trommeltänzen anzutreffen ist. Zum Beispiel findet sich eine sehr ähnliche Konzeption in dem Duell zwischen dem Solotänzer und dem Spieler der *premier* genannten, tiefsten Trommel des Ensembles im *frente*, einem Tanz der *tumba-francesa*-Gesellschaften.

Die Urbanisierung des ursprünglich ländlichen *changüü* begann Anfang des 20. Jahrhunderts, als er in den Städten der Provinz Guantánamo an Popularität gewann. Quellen besagen, dass 1927 im Haus der "negra con pelo" (Schwarze mit Haar), einer legendären Persönlichkeit des *changüü*, an Sams- und Sonntagen Musik dieses Stils gespielt wurde. Es gab noch mehr populäre Tanzlokale, wie der Zeitzeuge Rafael Inicialte, Musiker und Forscher aus Guantánamo, berichtet:

Dieser Tanz wurde in allen vier Ecken der Stadt gepflegt: Im Norden im Haus von Redondo, einem Eisenbahnarbeiter, der ein Tischchen aufgebaut hatte, an dem er an Festtagen *empanadas* und Rum verkaufte. Im Osten im Haus von Francisco Masó, im Westen im Haus von Cecilia "La Baracoesa" und im Süden im Haus von Savón, dem bekanntesten der vier.

In den Häusern gab es Stamm-Musiker, aber erst 1945 gründete Rafael Inicialte die erste Gruppe in Guantánamo, die sich dem *changüü* auf professionelle Weise widmete. Die Gründungsmitglieder waren Arturo Latamblé (Bongos), Carlos Borromeo (Erster Sänger und *guayo*), Pedro Speek (*maracas*), José Olivares (*marimba*) und Chito Latamblé (*tres*), der Leiter der Gruppe. Fünf Jahre später kamen die Tänzer Luis Céspedes und Rafaela ("Cuta") Latamblé hinzu. Bereits in den fünfziger Jahren wurde der *changüü* von verschiedenen Freizeitgesellschaften in Guantánamo nachgefragt, um Tanzveranstaltungen durchzuführen, bei denen dann diese Gruppe auftrat. Zu diesen Gesellschaften zählten "Colonia Española", "Unión Club", "La Nueva Era", "Siglo XX", "Club Moncada" und "Club Catalán". Das kulturelle Leben in den ländlichen und semi-urbanen Gegenden der Provinz Guantánamo war während des gesamten 20. Jahrhunderts primär von der spontanen und laienhaften Gründung von *changüü*-Gruppen ge-

prägt. Sie bildeten sich aus familiären und/oder nachbarschaftlichen Zusammenhängen heraus mit dem Ziel, das Bedürfnis der Dorfbewohner nach ästhetischem Ausdruck und Erholung zu befriedigen, das in hohem Maße von solchen lokalen Gruppierungen abhängig ist.

Seit der Mitte des letzten Jahrhunderts begann der *changüí*, die professionelle Musik, die in Havanna gespielt wurde, zu beeinflussen. Aber den Weg in die Massenmedien fand der *changüí* erst in den sechziger Jahren, vor allem dank der Stücke von "Elio Revé Matos y su Orquesta" aus Guantánamo, der später zahlreiche erfolgreiche Stücke dieser Gattung schrieb. Traditionelle und aktuelle Themen behandelte er in einer zeitgenössischen musikalischen Sprache, die den neuesten Tendenzen der internationalen Musik entsprach. So entstanden auch Mischgattungen wie der 1965 von *Elio Revé Matos y su Orquesta* bekannt gemachte *changüí-shake*.

Bis heute werden die traditionellsten Stücke des *changüí* innerhalb der populären Folkloremusik gespielt. Parallel dazu wird der *changüí* von verschiedenen professionellen Orchestern, die ihn sogar auf eine internationale Ebene gehoben haben, in Wechselwirkung mit anderen Genres wie dem *son* weiterentwickelt, durch die Verwendung verschiedener Klangfarben und Rhythmen, mit modernen Harmonien und Instrumentierungen.

Übersetzung: Julia Gebauer